

La pintura móvil de Picasso: *Corrida*.

Inocente Soto Calzado

Universidad de Málaga
inocentesoto@uma.es

La pintura móvil de Picasso: *Corrida*.

El afamado artista Pablo Picasso, ya en la mitad del siglo XX, había tenido varias experiencias cinematográficas: como protagonista, evidentemente, pero también como actor, manipulando su propia obra frente a la cámara, y como autor, observando sus propias historias tras el objetivo junto a Frederic Rossif. En 1950 se va a encontrar de repente con la seducción del color, cuando su vecino el ceramista Robert Picault proyecta para él el rodaje de una corrida a la que ambos asistieron, junto a la recreación infantil de ella captada fortuitamente en las calles de Arlés. Entusiasmado, el pintor se ofrece a completar el montaje con una nueva historia, con el protagonismo de unas figuras de cartón creadas para la ocasión.

Picasso, Cine, Picault, Corrida, 1950

Picasso's mobile painting: *Corrida*

The famous artist Pablo Picasso, already in the middle of the 20th century, had had several cinematographic experiences: as a protagonist, obviously, but also as an actor, manipulating his own work in front of the camera, and as an author, observing his own stories after the objective next to Frederic Rossif. In 1950 he is going to find suddenly with the seduction of color, when his neighbor the potter Robert Picault projected for him the film of a bullfight that both of them attended, together with the children's recreation of it captured fortuitously in the streets of Arles. Excited, the painter offers to complete the assembly with a new story, with the protagonist of some cardboard figures created for the occasion.

Picasso, Cinema, Picault, Bullfight, 1950

1. Introducción

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), nacido en el siglo XIX, comienza el siglo XX convertido en héroe de la pintura, pasando por diversas etapas denominadas con los colores y formas salidos de su paleta y de su lápiz: azul, rosa, cubista, clásica, surrealista, expresionista...

En la década de los cuarenta es ya un pintor consagrado, conocido en todo el mundo, español exiliado en Francia y símbolo del artista moderno y a la vanguardia de la creación. Tras la dura experiencia de la vida y de la creación en el París ocupado, el fin de la II Guerra Mundial aleja a Picasso de la capital, frecuentando la Costa Azul hasta terminar instalándose allí, como remedo geográfico de su biografía mediterránea, de su infancia malagueña y de su adolescencia barcelonesa.

Sentimentalmente Picasso comienza otra fase de su vida, con su nueva compañera Françoise Gilot y el nacimiento de sus hijos Claude y posteriormente Paloma. En 1948, en la zona de Vallauris, había adquirido un pequeño chalé denominado *La Galloise*, y en 1949 compra un antiguo almacén, en la calle Fournas (Widmaier, 2003: 102), sitio para trabajar la cerámica e instalar un taller de pintura y otro de escultura. Su vecino se llama Robert Picault, y es un joven ceramista aficionado a la fotografía y al cine.

A pesar de su avanzada edad, con más de medio siglo de vida a su espalda, el artista se dedica en estos años, junto a la pintura, a una producción de intensidad y dedicación inusitadas en litografía y cerámica (Warncke, 1995: 683-712). A las nuevas experiencias artísticas se va a sumar pronto la cinematográfica.

El cine era un arte que había concitado el interés de Picasso desde la primera década del siglo (Read, 2008: 44), cuando el futurismo reivindicaba el movimiento y los dadaístas lo cargaban de concepto artístico. La magia del cineasta Georges Méliès se ha conectado a los descubrimientos cubistas de Picasso y Braque, a ideas como el diálogo entre las apariencias de arte y realidad y la fragmentación y reorganización de las figuras (Staller, 1989: 211). Con el pensamiento siempre puesto en la creación era lógico que Picasso viera el cine como un medio de hacer cosas extraordinarias, mágicas, repitiendo constantemente dicho planteamiento (Parmelin, 2013: 99). Su amigo poeta, Apollinaire, escribe en el Acto II, escena IV, de *Les mamelles de Tiresias*:

On apprend de Montrouge

Que Monsieur Picasso

Fait un tableau qui bouge (Apollinaire, 1918: 95)

Con el tiempo, el señor Picasso hará un cuadro que se mueva, y será en el verano de 1950, con el artista muy cerca de cumplir 69 años. Se celebra en Antibes el primer Festival de Cine del Mañana, organizado por la Cinemateca francesa, con Henri Langlois como director, que tiene en mente el proyecto de proporcionar a artistas una cámara de cine, película y la ayuda de un asistente para adentrarse en el nuevo arte (Delorme, 1998: 75, 77). El material será visionado en la casa del Doctor Artin, cuñado de Robert Picault, con Françoise Gilot, Louis Aragon, Elsa Triolet, Rossif y dos conductores, conservándose en el Museo Picasso de París la grabación sonora inédita de la reunión, con el título de *Soirée Picasso* (Holloway, 2006: 235). Era un momento especialmente cercano al cine en la vida de Picasso, como se recoge en la correspondencia que mantiene con el poeta Jean Cocteau (Caizergues; Kontaxopoulos, 2018: 226-227) o en el relato de la visita de unos jóvenes aragoneses al taller de Vallauris referida con gran amabilidad por Jesús Cuartero (Esaín, 1996: 56-58).

Robert Picault, el vecino de taller, invitado a una corrida de toros por Picasso, filma distintas escenas y el juego de unos niños en la calle en Arlés. Cuando Picasso visiona la proyección del material rodado en color el artista se ofrece a participar en una película en común con el ceramista, completando el material con figuras recortadas y pintadas por él (Verdet, 1961: 30). Ese proyecto ha recibido el nombre de *Corrida*, *La Corrida de Picasso* o *La Pequeña Corrida*.

Al igual que su antecesora *La muerte de Charlotte Corday*, la película *Corrida* no aparece registrada en la primera monografía, bastante exhaustiva, dedicada a Picasso y el cine (Fernández Cuenca, 1971), con la misma problemática y sin un montaje final.

El catálogo razonado de las obras de Picasso en el cine, posiblemente la obra más completa hasta el momento sobre Picasso y la pantalla, la recoge en su catalogación con el nº 19 y el título *La Corrida de Picasso*, con una duración de 20 minutos y la categoría de *film d'amateur* (Besnard-Bernadac; Breteau-Skira, 1992).

2. Objetivos

El estudio intenta analizar y documentar la particular incursión cinematográfica de uno de los artistas más relevantes de las artes plásticas, explorando las conexiones entre biografía, obra fílmica y plástica, divulgando el material conocido junto a otro hasta ahora no tenido en cuenta. Es posible así juzgar más ajustadamente y de forma objetiva el valor de la experiencia artística y su relación con otros procedimientos.

Se aclaran confusiones que se han producido en otros estudios sobre el tema con obras coetáneas, errores tanto identitarios como cronológicos, ayudando al correcto análisis de la época del artista y de sus creaciones. A veces, por ejemplo, se ha presentado la obra como un documental realizado por Picault (Parker, 2005: 219), confundiéndola con otras grabaciones de Picault de 1951, como *Les céramiques et les sculptures de Picasso*, *Exposition de céramiques au Nélorium à Vallauris* o *Portrait de Picasso* (Vautier, 2016a: 269).

Tras el análisis de las imágenes de la película se pueden describir con rigor una serie de obras de Picasso adecuadamente, atendiendo a su estilo y procedimiento, contribuyendo a su correcta catalogación.

Estudiar los antecedentes y desarrollos posteriores de la experiencia cinematográfica de Picasso permite constatar la importancia de la obra como desarrollo natural en su creación.

3. Metodología

La clave metodológica de la investigación reside en la utilización y actualización de las fuentes de información, algunas de ellas recientemente conocidas o ignoradas hasta el momento. Su análisis riguroso permite fijar ciertos datos.

El inicio del estudio requiere de un repaso a la bibliografía específica sobre el tema en distintas lenguas, para poder posteriormente analizar alguno de los documentos más directamente relacionados, con carácter de fuentes primarias: testimonios directos como los de Gilot, Verdet o Picault y fondos fotográficos como el de Robert Picault o la película documental posterior de Frédéric Rossif con insertos de la película original.

4. Resultados

Combinando las diversas fuentes documentales se han podido definir con corrección momentos históricos y hechos reales.

Posiblemente la primera noticia sobre la película sea un artículo publicado en la revista de arte *XX siècle* por André Verdet, inquieto poeta, pintor y escultor francés amigo de Picasso desde su instalación en el Midi francés en 1948 (Daix, 2012: 883). Ya en el primer párrafo, Verdet habla del fin del verano y del año 1951, con corridas de toros en Nîmes y Arlés a las que asistía Picasso desde Vallauris, acompañado por su vecino de taller, el ceramista Robert Picault, que filmaba en 16 mm. el espectáculo (Verdet, 1961: 30).

Una de las sorprendentes noticias que aporta Verdet es la preparación de una edición de las fotografías en color de la película, extraídas directamente de ella (Fig. 1), a cargo de Gualtieri di San Lazzaro, italiano afincado en París, autor, editor y promotor de arte (Holman 2016), quien publicó en 1971, como número especial de la revista *XX siècle* que dirigía, *Homage à Picasso*. No obstante, el proyecto de las fotografías en color no llegó nunca a la imprenta.

Tras el escrito de Verdet, la clasificación de las películas donde Picasso se asomaba de una u otra manera a la pantalla seguía el artículo citado y aportaba el testimonio de una carta de Robert Picault a Françoise Gilot fechada el 27 de octubre de 1951 y actualmente en el Museo Picasso de París, donde el ceramista comunica que ha recibido sus películas en color y que la impresión es magnífica, estando seguro de que a Picasso le maravillará la grandeza que adquieren sus pequeños personajes durante la proyección (Besnard-Bernadac; Breteau-Skira, 1992: 47) .

Sin embargo, los datos hasta ese momento han sido puestos en cuestión por los últimos testimonios de testigos directos, como el de su pareja Françoise Gilot, recogido en entrevista. Ella habla extensamente sobre la época, de los acompañantes a Arlés o Nîmes (Michel Leiris, los Ramié, Robert Picault, Paulo Picasso, Javier Vilató, André y Paulette Castell...), sobre la recuperación de las raíces mediterráneas, de su infancia malagueña (con recuerdos incluso de los pintores fin de siglo trabajando en el coso de la Malagueta los grandes cuadros históricos), y cuando se le pregunta por la influencia que la corrida ha tenido en la obra de Picasso, habla de la cerámica, de su carácter popular y folclórico, y a continuación de un proyecto de película que fecha en 1950, tras un cierto fracaso con máscaras, donde se decide a crear los personajes recortados y coloreados de una corrida de toros, colocados sobre una mesa delante de un dibujo de la plaza de Arlés, aclarando que no era un dibujo animado, pero que se podían ver todas las fases del espectáculo taurino (Gillot; Maïllis, 2004: 24).

Los estudios sobre literatura y tauromaquia en el Midi francés sitúan a Picasso en la ciudad de Nîmes el 24 de septiembre de 1950 para asistir a una corrida donde torea Julio Aparicio, reunido en el patio del laboratorio del enólogo y aficionado André Castel, junto a Manuel Ángeles Ortiz, Michel Leiris, Georges Bataille y su esposa Diane, fotografiados todos por Robert Picault, que filmará la corrida por la tarde (Maïllis, 2002: 184).

Robert Picault, ceramista, vecino y amigo de la Avenida de Fournas tuvo una gran participación en el proyecto creativo gracias a su cercanía con el artista y a su afición a

la imagen de las cámaras de cine y fotográficas. La labor de Picault fue de carácter fotográfico y documental en el rodaje de Frédéric Rossif, pero se convirtió en el inicio de la creación de *Corrida* (carta personal dirigida al autor, actualmente en los archivos de la Fundación Picasso de Málaga):

Il se trouve qu'à la même époque je réalisais avec Picasso un autre film, qui celui-là s'appelait: "Corrida".

Su archivo personal, donado al Museo Picasso de París, muestra datos categóricos sobre el proyecto. El primer dato está en el índice, redactado por el propio Picault para su álbum de fotografías *L'Atelier du Fournas. Picasso. Les années 50. Vallauris*; en la página 3, con 6 fotografías de Picasso y amigos, el ceramista aclara que fue invitado a Nimes por Picasso a compartir su pasión por el toro el 24 de septiembre de 1950, donde esperaban la hora de la corrida oyendo a su amigo español Ortiz cantar flamenco. Se trata de Manuel Ángeles Ortiz, pintor granadino ayudado por Picasso y establecido en Vallauris en 1949 (Cabañas, 2018: 255). Una vez filmada la corrida, Picault dice que enseguida Picasso ha querido añadir a su material una corrida enteramente realizada en papeles recortados (Vautier, 2016: 19).

Para comentar las cuatro fotografías de la página 25, donde Picasso aparece mirando por el tomavistas y colocando unas figuras recortadas en papel sobre el escenario de un ruedo, comenta que Picasso compone las escenas de tauromaquia que figuran en la película kodachrome de 16 mm que ha rodado durante el otoño de 1950 (Vautier, 2016: 23).

Claramente, Picault deja escrito que el proyecto comenzó el 24 de septiembre de 1950 con el rodaje de una corrida en la ciudad de Nimes, y fue acabado de rodar en el otoño del mismo año, cuestión que coincide con las palabras de Gilot. A pesar de ello, el mismo libro que reproduce la colección de fotos de Picault data la película en 1951 (Vautier, 2016: 227), aunque da más detalles: Picault había viajado con Picasso, Françoise y dos amigos junto a Marcel, el chófer; comieron en Nimes en casa de André Castel, donde se cantó flamenco y se dirigieron después al ruedo, a ocupar unos puestos de honor. Picault llevaba su cámara Pathé-Webo de 16 mm, con la que pudo filmar todas las etapas de la corrida y descubrir la gran pasión por el toro del malagueño, al que le dedicaron una oreja, acabando todos la jornada cenando en el hotel con uno de los matadores. Se habla también de la segunda parte de la película, que nace de una escapada a la ciudad de Arlés, donde presencian el juego de unos niños, que han construido un toro con un par de cuernos sobre un carrito de mano, con un picador y su

lanza sobre una bicicleta, con la capa para los pases, las banderillas... Picault filma esos momentos mágicos que han sorprendido a Picasso. También se cuenta el visionado de las dos partes por Picasso en la fábrica de Picault, donde lleva a 2 o 3 amigos y queda impresionado, comentando que nunca hasta entonces había visto filmaciones en color de una corrida y expresando su deseo de participar, por lo que algunos días más tarde el artista ya le presentó las figuras del torero, los picadores, las gradas y dibujó el coso y el público sobre un contrachapado. Ese pequeño teatro se monta con la ayuda de un caballete, en el jardín trasero de Fournas, con la reconstrucción exacta de todas las fases de la corrida, hasta que los caballos se llevan al toro muerto. La labor de Picault era filmar todas las secuencias variando los ángulos de las tomas, mientras Rossif y su cámara (Jean Gonnet) observaban con gran interés. El rodaje duró cinco o seis días porque el artista añadía cada jornada elementos nuevos y creaba nuevas puestas en escena: el toro embiste a los picadores, cornea a los caballos y esquivo los capotes de los matadores, heridos; un torero hace un último pase, sentado en una silla; después, la estocada final. Picasso tira verdaderas florecitas del jardín para acompañar la ovación al torero mientras alza la cola del toro como trofeo. Se montan las tres partes en sentido cronológico: corrida, juego infantil y Picasso, y cuando recibe las películas en color el ceramista escribe que Picasso se sorprenderá, y efectivamente así ocurre (posiblemente esto sucede ya en 1951, y Verdet podría ser uno de los invitados, de ahí su datación). La película es prestada a la Cinemateca parisina, y Picault solo la recupera un año más tarde, incompleta. Hoy el Museo Picasso de París conserva algunas partes (Vautier, 2016: 228). En el plan de la película con Picault el artista pretende enfrentar sus papeles recortados y pintados con las imágenes reales de una corrida y con la documentación rodada de unos juegos infantiles que imitan la misma corrida.

Pablo Picasso, pintor es el título de la película que Frédéric Rossif dedicó al malagueño en 1981, *cultista y pedante* (Colmena, 2000: 137). Definida como un enorme collage de imágenes de variada procedencia, la obra posee la riqueza oculta entre su montaje de las escenas de la película de 1950 denominada *La muerte de Charlotte Corday* (Soto, 2017) y también de *Corrida*. Hay que hacer notar que la fotografía publicada en color acompañando el artículo de Verdet será vista en la película de Rossif invertida, volteada horizontalmente (en el lenguaje de los editores de imágenes).

Ninguna de ellas aparece citada en los títulos de crédito al final del documental, y tampoco Picault aparece en los agradecimientos, aunque explícitamente se reconoce la

ayuda de Jacqueline Picasso, cuestión que hablaría de una cesión del material picassiano dadas las especiales relaciones de Jacqueline y Rossif en la época (Fidalgo, 1997).

Sobre el minuto 50, junto a escenas de tauromaquia se ven primero algunas escenas del rodaje de *Corrida*, con las figuras dispuestas sobre un tablero horizontal y un tablero en vertical con el dibujo de la plaza de toros de Arlés, tan identificable gracias a su torre. Picasso aparece junto a un ayudante, y se dedica tijera en mano a ajustar barreras y público, supervisando el graderío (Fig. 2).

Siguen fotografías de las figuras creadas por Picasso, animadas y relacionadas por un dinámico y a veces mareante montaje. Se juega con las luces y sombras en un sentido literal, aprovechando las proyecciones creadas (Fig. 3) y se captan escenas del conjunto, donde se puede observar la acción del torero sobre el toro junto al ambiente y el público (Fig. 4). Al final, tras el drama, el triunfo del torero y el brindis al respetable desde la soledad geométrica del albero (Fig. 5).

La técnica utilizada por Picasso es la del dibujo recortado, muy popular en el siglo XIX e incorporada al sistema docente con el maestro Froebel, como ejercicio de análisis de perfiles que después desarrollarían las vanguardias artísticas buscando la síntesis descriptiva formal o la abstracción cromática (Bordes, 2007: 271). Era una técnica practicada por el malagueño desde su infancia, con tempranísimos ejemplos datados hacia 1890, donados por el propio artista en 1970 a la ciudad de Barcelona (Ocaña, 1997: 60); los recortes fueron retomados especialmente tras el nacimiento de su hija Maya en 1935, donde sus *découpages*, nunca mayores que un folio y a veces menores que una cuartilla, se impregnan del alma infantil de su querida niña (Palau, 1977: 30). Cuando nazca Claude en 1947 volverá a cortar pequeños cartones y a darles vida con pasteles y lápices de color (Richardson, 2012: 360), y ya con la llegada de Paloma en 1949 el artista seguirá siendo el hacedor de juguetes, cortando y pintando figuras, tallando muñecos de madera, dándoles color e incluso realizando un teatro entero (Spies, 1994: 98).

5. Conclusiones

Su entorno más cercano, personas que han compartido sus días en el Midi francés, han destacado la importancia de la corrida en la vida y obra de Picasso. Parmelin habla de la pintura del 5 de abril de 1960 de un pequeño picador y un pequeño toro, solos en la arena, y la idea continua del artista de realizar en arte una corrida tal y como es, *une vraie corrida* (2013: 39); en 1965, recordando las corridas de Fréjus, su amiga destaca

que después de esos espectáculos taurinos, el resto de su tiempo también el espíritu de la corrida forma parte de su modo de vida (2013: 71). Desde *Guernica* se destaca la importancia del toro, en pintura o en litografía en 1945 y 1946, con el *sol negro*, las cerámicas posteriores o las filmadas en el momento de su creación por Clouzot (2013: 261-262).

La confusión con la película titulada *La muerte de Charlotte Corday* realizada por Frédéric Rossif junto a Picasso en 1950 parece provenir de los primeros datos franceses, seguidos por la bibliografía española, que hacen a Robert Picault partícipe del film, tomando su película como otro episodio más (Sánchez Vidal, 2002: 326), cuestión aclarada por el propio Picault y por la película de Rossif *Pablo Picasso pintor*, que dedica alguno de sus minutos para explicar la creación de *Corrida* como rodaje independiente, dándole la importancia que merece como obra de creación picassiana, claro desarrollo de las primeras experiencias.

La novedad de la propuesta picassiana es el nuevo intento de mezclar realidad y arte. Se muestra la propia obra recortada como el tema central, ficción que demuestra su realidad al ser mostrada su bidimensionalidad añadiéndole la dimensión del tiempo cinematográfico, pero al mismo tiempo se hace aparecer como creación junto a las imágenes reales de Picault, con las que interactúa. En el episodio de Picasso, la tercera parte de la película proyectada, no se puede hablar propiamente de una obra de dibujos animados, porque evidentemente mover no es animar, no se intenta *hacer vivir* a los cartones, no se manipulan las imágenes fotograma a fotograma o cuadro a cuadro, base de la animación tradicional (Sáenz, 2006: 30, 337), sino que son la cámara y el montaje los que producen la sensación de movimiento de unos objetos bidimensionales. La técnica habría que catalogarla con los métodos alternativos, de animación de autor (Wells, 2007: 146-147), sobre todo por compartir conceptos y estéticas de la animación. *Visita a Picasso*, de Paul Haesaerts, es famosa por sus escenas del genio pintando sobre un cristal, técnica desarrollada posteriormente en la película *El misterio Picasso* de Henri-Georges Clouzot (Poyato, 2011), y aparece Picasso con la escultura *Mujer embarazada* en su mano, moviéndola en el aire como después haría más contundentemente en su propia película *La muerte de Charlotte Corday*, lo que lo emparenta con el primer cine de animación, donde pioneros como Stuart Blackton o Emile Cohl aparecen creando mágicamente dibujos, por un lado mostrando sus manos dibujando y por otro la vida independiente, animada, de dicho dibujo. Se erigen en magos aprovechando las incertidumbres y rincones de la percepción, actores y

directores del espectáculo histórico de la visión, a veces explorando la reflexión infinita del teatro dentro del teatro (Ruiz, 2010: 12), un tema tan grato al propio Picasso.

La vida comienza mañana, de Nicole Védres, también muestra en 1950 otra escena desarrollada más tarde, que no es otra que la de Picasso y Jacques Prévert convertidos en actores con unos platos cerámicos creados por Picasso utilizados como máscaras.

El pintor, fascinado con las posibilidades que ha podido vislumbrar en el cine pretende hacer un cine de animación con su obra plástica de protagonista, demostrando su capacidad de personalizar la realidad y poetizar el entorno, de crear y mezclar realidad y ficción como material, siguiendo la estética primigenia del cine de animación.

Otra corrida dará lugar a otra película. En el verano de 1952, en Nîmes, con Luis Miguel Dominguín como primera espada, Picasso, el asistente del torero, Verdet y el cineasta Clouzot están en la habitación del hotel donde el matador se concentra frente a un pequeño altar. Era el reencuentro de Picasso y Clouzot tras quince años, y en la propia entrada del hotel, antes de salir hacia la plaza, el pintor contesta afirmativamente ante la posibilidad de una colaboración en el cine: “*Oui, c’est une bonne idée... Pourquoi pas?*” (Verdet 1956, s/p).

En la idea fílmica de Picasso para *Corrida* queda latente la recuperación múltiple de su identidad: de su país, de sus costumbres, de su propia infancia. Une el papel recortado, una técnica que ya practicaba con 9 años (Barrachina, 1986: 110.239R, 110.239), con las escenas de toros, cuyo referente más temprano es el picador pintado en Málaga sobre 1890 (Zervos 1962: 3) y su continuación los toreros en el ruedo que traza en La Coruña con 11 años (Barrachina, 1986: 110.869).

6. Bibliografía

- Apollinaire, Guillaume (1918). *Les mamelles de Tirésias*. París: SIC.
- Barrachina, J. et al. (1986). Museu Picasso: Catálogo de pintura y dibujo. Barcelona: Ayuntamiento.
- Besnard-Bernadac, Marie-Laure; Breteau-Skira, Gisèle (1992). *Picasso a l’écran*. París: Centro Georges Pompidou.
- Bordes, Juan (2007). *La infancia de las vanguardias*. Madrid: Cátedra.
- Cabañas Bravo, Miguel (2018). “Artistes républicains espagnols aidés par Picasso. Manuel Ángeles Ortiz”. En Bouvard, Émilie; Mercier, Géraldine (dirs). *Guernica*. París: Éditions Gallimard / Musée National Picasso.

Caizergues, Pierre; Kontaxopoulos, Ioannis (2018). *Picasso / Cocteau. Correspondance 1916-1963*. París: Gallimard/ MNP.

Colmena, Enrique (2000). *La historia de Andalucía en la pantalla*. Granada: Filmoteca de Andalucía.

Daix, Pierre (2012). *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*. París: Robert Laffont.

Delorme, Marie-Noëlle (1998). “«Je reste Vallaurien»”. En VVAA. *La Guerre et la Paix. Picasso*. París: RMN, pp. 71-81.

Esain, Jaime (1996). *Biografía nostálgica del Estudio Goya*. Zaragoza: Ed. Guillermo Félez.

Fernández Cuenca, Carlos (1971). *Picasso en el cine también*. Madrid: Editora Nacional.

Fidalgo, Feliciano (1997). “Picasso, Picasso, Jacqueline, Jacqueline y Montecarlo”. *El País*, 21/3/ 1997. Disponible en http://elpais.com/diario/1997/03/21/agenda/858898804_850215.html.

[Consultado 11-7-2019]

Gilot, Françoise; Maïllis, Annie (2004). *Dans l'arène avec Picasso*. Montpellier: Indigène éditions.

Holloway, Memory (2006). *Making time: Picasso's Suite 347*. Nueva York: Peter Lang.

Holman, Valerie (2016). “Promoting Original Prints: The Role of Gualtieri di San Lazzaro and XXe Siècle”, *Print Quarterly*, XXXIII, 2, junio 2016, pp. 159–167.

Maïllis, Annie (2002). *Picasso et Leiris dans l'arène*. Bilbao: CAIRN.

Ocaña, María Teresa (dir.) (1997). *Picasso. La formación de un genio 1890-1904*. Barcelona: Lunwerg.

Palau i Fabre, Josep (1977). *Pare Picasso*. Barcelona: Polígrafa.

Parker, Robert (2005). *Cronología*. En Laniado Romero, Bernardo (dir.) *Picasso. Toros*. Málaga: Museo Picasso Málaga, pp. 211-221.

Parmelin, Hélène (2013). *Picasso dit... suivi de Picasso sur la place*. París: Les Belles Lettres.

Poyato, Pedro (2011). “Visita a Picasso (Paul Haesaerts, 1950): la alquimia de la primera forma”. En *Picasso: cine y arte*. Málaga: Fundación Picasso, pp. 176-180.

Read, Peter (2008). *Picasso and Apollinaire: the persistence of memory*. California: University California Press.

Richardson, John (com.) (2012). *Picasso and Françoise Gilot. Paris-Vallauris 1943-1953*. Nueva York: Rizzoli.

Ruiz de Samaniego, Alberto (2010). “Magia y metamorfosis. Los orígenes de la animación”. En *Estéticas de la animación*. Madrid: Fundación Luis Seoane, pp. 9-30.

Sáenz Valiente, Rodolfo (2006). *Arte y técnica de la animación*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Sánchez Vidal, Agustín (2002). “Picasso y el cine”. En VVAA. *Picasso*. Madrid: Fundación Mapfre Vida.

Soto Calzado, Inocente (2017). “Picasso y la película que oculta otra película”. En Marcos Ramos, María (ed.); Gambi Giménez, Esther (coord.). *IV Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas*. Salamanca: Universidad, pp. 884-896.

Spies, Werner (1994). *Picasso's World of Children*. Munich: Prestel.

Staller, Natasha (1989). “Méliès *fantastic* cinema and the origins of cubism”. *Art History*, 12, 2, pp. 202-232.

Vautier, Sylvie (2016). *Picasso/Picault, Picault/Picasso. Un moment magique à Vallauris 1948-1953*. Nueva York: Pointed Leaf Press.

Vautier, Sylvie (2016a). “Picasso et Picault, voisins d’atelier”. En Matamoros, Joséphine; Gaudichon, Bruno. *Picasso et les arts et traditions populaires: un génie sans piédestal*. Marsella: MUCEM/ Gallimard, pp. 268-271.

Verdet, André (1956). *Picasso à son image*. Niza: Galeria H. Matarasso.

Verdet, André (1961). “Une corrida en relief de Picasso”. *XXe Siècle*, XXIIIe année, n°16, mayo 1961, pp. 30-32.

Warncke, Carsten-Peter (1995). *Pablo Picasso 1881-1973*. Colonia: Taschen.

Wells, Paul (2007). *Fundamentos de la animación*. Barcelona: Parramón.

Widmaier, Olivier (2003). *Picasso. Retratos de familia*. Madrid: Algaba.

Zervos, Christian (1962). *Pablo Picasso. Supplément aux volumes 1 a 5*. (Vol. VI). París: Ed. Cahiers d'Art.

7. Índice de figuras

Fig. 1: Fotograma de la película *Corrida* (1950). Reproducido en Verdet, André (1961). “Une corrida en relief de Picasso”. *XXe Siècle*, XXIIIe année, n°16, mayo 1961, p. 31.

Fig. 2: *Pablo Picasso, pintor* (1981). Frédéric Rossif (Vídeo). Francia: U.G.C.-DA, Arcanal, Ministère des Affaires étrangères. Fotograma de la película, tiempo aproximado 52’ 04”.

Fig. 3: *Pablo Picasso, pintor* (1981). Frédéric Rossif (Vídeo). Francia: U.G.C.-DA, Arcanal, Ministère des Affaires étrangères. Fotograma de la película, tiempo aproximado 52' 25''.

Fig. 4: *Pablo Picasso, pintor* (1981). Frédéric Rossif (Vídeo). Francia: U.G.C.-DA, Arcanal, Ministère des Affaires étrangères. Fotograma de la película, tiempo aproximado 52' 39''.

Fig. 5: *Pablo Picasso, pintor* (1981). Frédéric Rossif (Vídeo). Francia: U.G.C.-DA, Arcanal, Ministère des Affaires étrangères. Fotograma de la película, tiempo aproximado 52' 54''.